



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

Geschichtsbilder. Widok(i) na teorię teatru / Geschichtsbilder. View(s) at a theory of theater

Sajewska, Dorota

Abstract: The article is an attempt to read Stanisław Wyspiański's plays as an epistemic activity. The author sees a historiosophical potential of his work in the consequent use of reconstruction strategies, referring both to the very popular 19th century practice of "living images" and the contemporary practice and theory of "reenactments". The analysis of the relation between the body and the image plays a crucial role in the attempt to show Wyspiański also as a precursor of modern theatrical historiography.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-135497>
Journal Article

Originally published at:

Sajewska, Dorota (2015). Geschichtsbilder. Widok(i) na teorię teatru / Geschichtsbilder. View(s) at a theory of theater. Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej, (10):1-19.



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

10

Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Geschichtsbilder. Widok(i) na teorię teatru

autorka:

Dorota Sajewska

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 10 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/279/588>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Geschichtsbilder. Widok(i) na teorię teatru

Drugiego maja 1897 roku Stanisław Wyspiański pisał w liście do Lucjana Rydla: „Pawlikowski obiecał mi wystawić *Warszawiankę* na przyszły sezon w październiku i dać ją razem z *Intérieur* Maeterlincka, wszystko razem na dzień zaduszny”¹. Nietrudno się domyślić, że pomysł zestawienia politycznego dramatu o śmierci młodego powstańca z egzystencjalną sztuką o śmierci młodej dziewczyny wywołał u Wyspiańskiego ekscytację. Zachwycała go nie tylko perspektywa długo oczekiwanego debiutu scenicznego u boku uznanego już wówczas poety belgijskiego, ale przede wszystkim stojąca za wspólną inscenizacją tych utworów idea wyeksponowania podczas jednego seansu teatralnego fundamentalnej dla tekstu Wyspiańskiego i Maurice’a Maeterlincka – a zarazem dla teorii teatru – relacji między gestem a obrazem. Tadeusz Pawlikowski zrealizował swój pomysł dopiero w 1901 roku we Lwowie i to opacznie – umieszczając całe wydarzenie w kontekście patriotycznym², jednak projekt ten – właśnie jako niezrealizowana idea – przetrwał w historii teatru dzięki scenicznej rekonstrukcji tej koncepcji przez Jerzego Grzegorzewskiego. Wystawiając wspólnie *Wnętrze* i *Warszawiankę* w 1976 roku w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi, reżyser sproblematyzował bowiem przede wszystkim relację między gestem a obrazem, czego scenicznym odzwierciedleniem stała się przestrzeń, podzielona na dwie części ogromnym oknem wspartym o dwie białe kolumny, utrzymane w klasycznej linii dziewiętnastowiecznej architektury. Umieszczając akcję *Wnętrza* za oknem, sytuację z *Warszawianki* rozgrywając natomiast na planie pierwszym, bezpośrednio na oczach widzów, Grzegorzewski, jak się wydaje, oparł swoje przedstawienie na trafnym rozpoznaniu, że oba dramaty stanowią rodzaj komplementarnych wobec siebie komentarzy do sytuacji teatralnej zredukowanej do działania i patrzenia.

Wnętrze pokazuje umieszczony na granicy między sceną a widownią plan postaci (Starca i Obcego), posiadających wiedzę i komentujących zdarzenia pozasceniczne



Afisz na odczyt Stanisława Przybyszewskiego, połączony z przedstawieniem Maurycego Maeterlincka *Wnętrze (Dziewczynka za oknem)*, 1899. Muzeum Narodowe w Warszawie

oraz oglądane wspólne z widzami pantomimy postaci (Matki, Ojca, Dwóch Dziewczyn, Dziecka) znajdujących się na scenie w zamkniętej przestrzeni domu. W dramacie Maeterlincka obraz nie jest tożsamy wyłącznie z widzialnością, istnieją tu bowiem obrazy w całości zawarte również w słowach. W ten sposób wytwarza się porządek obrazów, który, jakby powiedział Jacques Rancière, „inscenizuje relację między wypowiadalnym i widzialnym, relację odgrywającą ich analogię oraz ich niepodobieństwo”³, dzięki czemu scena teatralna staje się miejscem manifestacji, a zarazem gry różnic między dwiema tożsamościami – słowa i obrazu. Ich nieustanne przenikanie się zastępuje akcją dramatyczną, a właściwie prowadzi do fundamentalnego przekształcenia jej istoty – do jej ustatycznienia. W ten sposób problematyzacji podlega kategoria czasu, a przede wszystkim w odwróconym porządku zostaje przedstawiona relacja między czasem dramatycznym a czasem scenicznym – podczas gdy zwykle widzowie obcują ze skondensowanym na scenie czasem akcji (np. wiele lat w *Kronikach* Szekspira zostaje zredukowanych do kilku godzin w teatrze), to we *Wnętrzu* bardzo krótki czas dramatyczny (już widać tych, którzy nadchodzą, by poinformować zamkniętą we wnętrzu domu, pogrożoną w niewiedzy rodzinę o śmierci córki i siostry) zostaje bezwzględnie rozciągnięty, a tym samym niejako uprzestrzenniony. Tak oto dochodzi jednocześnie do rozsunięcia historii i rozsunięcia przestrzeni, a zatem, jak sformułował to Jean-Luc Nancy, do „przestrzennienia – czasu, co znaczy, że trzeba pomyśleć czas jako ciało”⁴. Ciałem tym we *Wnętrzu* Maeterlincka staje się widz jako świadek trwania akcji w jej zatrzymaniu, rozumiany jednak nie jako bierny obserwator, lecz jako aktywny podmiot, „widz wyemancypowany”, który przekracza opozycję między patrzeniem a działaniem poprzez uświadomienie sobie własnej pozycji jako uczestnika układu władzy, wyrażającego się w podziale zmysłowości⁵.



Zdjęcie ze spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego – scena z *Wnętrza* Maurycego Maeterlincka, 1976, fot. Andrzej Brustman. Za: Encyklopedia Teatru Polskiego

W *Warszawiance* Stanisława Wyspiańskiego również mamy do czynienia z dramatem statycznym, zamykającym akcję w pozornie pozbawionym dramaturgii obrazie, jednak relacja między obrazem a działaniem przebiega tutaj nieco inaczej niż w dramacie Maeterlincka. Porządek obrazu opiera się bowiem na konfrontacji poddanej bezpośredniemu oglądowi widza kompozycji unieruchomionych w pozach

dwudziestu jeden osób, znajdujących się we wnętrzu dworku, z ewokowaną zaledwie w nastroju, gestach i muzyce dynamiką pola bitwy, która rozgrywa się całkowicie poza ramą sceny. Statyczny obraz nie jest tu poddany – jak we *Wnętrzu* – narracji osób, które widzą i wiedzą, lecz zostaje rozdarty poprzez wtargnięcie realności wojny, której scenicznym wyrazem jest niema scena ze Starym Wiarusem. Oparta wyłącznie na cielesności (Stary Wiarus wchodzi, salutuje, oddaje pakunek z zakrwawioną wstążką, salutuje ponownie i odchodzi) rozrywa jednocześnie estetyczny wymiar obrazu, wskazując na jego fundamentalne upolitycznienie – w bezpiecznej przestrzeni dworku (w ramie obrazu) znajdują się przecież generałowie powstania, natomiast na zagrożonym śmiercią polu bitwy (poza ramą obrazu) – zwykli, bezimienni żołnierze. Choć postać Wiarusa znaczone jest ciałem – cała scena to w istocie niepoparta słowem rytmicznie (i muzycznie) zorganizowana partytura – to jednak Stary Wiarus jest przede wszystkim dyskursywnym znakiem powstańca, wyznaczającym granicę między brutalnością wojny (z zaborcą) a bezpieczeństwem dworku (ojczyzny, domu), a zarazem medium pośredniczącym między historią a mitem. W ten sposób Wyspiański tworzy w *Warszawiance* modelowy „obraz historii” – *Geschichtsbild*. Pod tym pojęciem rozumieć należy przekraczający opozycję między patrzeniem a działaniem elastyczny konstrukt, w którym nie musi dochodzić do konserwacji określonej wersji pamięci i interpretacji historii, lecz w którym – dzięki szczególnemu związkowi percepcji, interakcji i mediów – obraz odsłania swój własny sposób istnienia, a zarazem swoją rolę w konstruowaniu pamięci i historii⁶. Sens tego obrazu znakomicie wyłożył w analizie dramatu Jan Nowakowski, nazywając *Warszawiankę* „syntetyczną wizją rzeczywistego momentu dziejowego i swego rodzaju inscenizacją właśnie treści tego momentu, jego charakteru, nastroju, istotnych napięć wewnętrznych”⁷. Odkryty we wczesnym dramacie metamedialny i metahistoryczny potencjał obrazu stał się, w moim przekonaniu, fundamentem praktyki scenicznej Stanisława Wyspiańskiego, polegającej na scenicznym rekonstruowaniu „obrazów historii”. Dzięki uczynieniu z teatru miejsca i narzędzia badania strategii obrazów historii – sposobów postrzegania przeszłości, przekazywania historii, inscenizacji pamięci – twórczość



Plakat do spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego - *Wnętrze* Maeterlincka / *Warszawianka* Wyspiańskiego, 1976. Za: Encyklopedia Teatru Polskiego

autora *Wyzwolenia* uznać można za rodzaj wcielonej w praktykę historiozofii. Jego dzieła niewątpliwie przynoszą szereg prób zastosowania strategii rekonstrukcyjnych, które służą odsłonięciu relacji między działaniem a obrazem, a zarazem ukazaniu szczególnej dynamiki teatru: jako zawsze-miejsca-powtórzenia, a zarazem maszyny pamięci i pamiętania. Być może dlatego Duch z fundamentalnego dla takiego ujęcia teatru *Hamleta* Szekspira u Wyspiańskiego znika ze słowami, które powtórzone z właściwą polskiemu poecie interpunkcją, uzyskują wymiar metakomentujący i zdecydowanie mocniej niż w oryginale wydobywają nie kwestię pamięci jednostkowej, lecz pamięci w ogóle: „Żegnam cię – Pomnij mnie! – – – / Pamiętaj – o mnie! / (znika)”⁸. W tej perspektywie znikanie warunkuje nie tylko proces pamiętania, ale w ogóle wszelkie pojawianie się i staje się tym samym dla Wyspiańskiego nie tyle nostalgicznie nacechowaną utratą źródłowości, ile najbardziej trwałym fundamentem teatru.

Swoistym traktatem filozoficznym na temat pojawiania się i znikania jest drugi akt *Wyzwolenia*, w którym agoniczna gra – istota dramatyczności – toczy się między Konradem a ucieleśnionym Innym – Maskami. To właśnie tutaj pojawienie się każdej następnej Maski warunkowane jest zniknięciem poprzedniej, i tylko ta dynamika pozwala na uchwycenie *continuum* czasu nie jako naturalnego biegu historii, lecz jako inscenizowanego przez Wyspiańskiego widowiska problematyzującego linearność trwania. Przypomnijmy tu kilka komentarzy, jakie padają między jedną Maską a drugą:

Ledwo, że larwa gdzieś przepadła,
inna się już na scenę wkradła [...]
Zaledwie maska ta gdzieś znika,
już nowa za nim się pomyka. [...]
Zaledwie ta ze sceny schodzi,
już nowa drogę mu zagrozi. [...]
Precz znikła; nowa już się skrada,
już za nim tropi, śledzi, bada. [...]
Znika, a nowa już powstanie,
by nowe zadać mu pytanie: [...]
Już nowa, – ledwo tamta pada –

znów nieodstępna od Konrada. [...]

Znikła; już inna jest i bada
niepokojącą myśl Konrada⁹.

W akcie z Maskami Wyspiański zdaje się dokonywać odwrócenia logiki tradycyjnej historiografii, uznającej minione wydarzenie za należące wyłącznie do przeszłości, a zarazem tradycyjnie pojętego archiwum, utożsamiającego znikanie materii/ciała z ich nieobecnością. Dynamika pojawiania się i znikania kolejnych Masek przekształca efemeryczność w akt pozostawiania, gromadzenia myśli jako śladów, resztek spotkania, a tym samym okazuje się szczególnym medium komunikacji, opartym na zawsze interaktywnej pamięci cielesnej, którą odczytywać należy „przez genealogię uderzenia i rykoszetu”¹⁰. Konrad, jako złożona postać intertekstualna, stanowi rodzaj cielesnego archiwum historii dramatu i teatru polskiego (a szerzej: kultury polskiej), Maski natomiast, jako obca powierzchnia zrośnięta z własną twarzą („W tym akcie maski znaczyć mają / takich, co myśl swą ukrywają / i nigdy jej nie stawia jasno, / cudzą jest, czyli ich jest własną”¹¹), znakomicie problematyzują relację między człowiekiem a rzeczą, między materią ożywioną a nieożywioną. Dzięki temu w każdym kolejnym zderzeniu Konrada z Maską pojawia się nie tyle obecność, ile raczej minione spotkanie jako „rezonans tego, co przeoczone, stracone, stłumione, najwyraźniej zapoznane”¹². W tej perspektywie ciało w teatrze Wyspiańskiego staje się medium ocalającym te aspekty wydarzenia, które wymykają się tradycyjnym formom zapisywania i przechowywania historii, a także utrwalającym to, co w kulturze marginalne i marginalizowane. Cieleśne praktyki archiwalne nie mają jednak uzupełniać tradycyjnego archiwum w celu stworzenia „pełnej dokumentacji”, lecz przeciwnie – uwydatniają niekompletność, ułomność i fragmentaryczność pamięci oraz relatywność konstruowanych na jej podstawie narracji historycznych.

Warto jednak podkreślić, że to, co Wyspiański praktykował w swoim głęboko zanurzoną w refleksji historyczno-kulturowej teatrze, stanowiło przewrotne użycie przednowoczesnych strategii manifestacji świadomości narodowej, które oparte były na „przesłankach etnojęzykowych, kulturalnych, stanowiących substytut niepodległego kraju”¹³. Wiadomo, że jedna z tego rodzaju praktyk – żywe obrazy – już od lat młodości stanowiła źródło fascynacji i inspiracji dla przyszłego malarza i twórcy teatru. Ta niezwykle popularna w XIX wieku rozrywka, masowo odbywająca się w domach prywatnych, w salach widowiskowych, a także

w plenerze, polegała na swoistej rekonstrukcji dzieła malarskiego, literackiego bądź rzeźbiarskiego i tworzona była zarówno przez amatorów, jak i aktorów zawodowych, którzy za pomocą scenografii i kostiumu, a przede wszystkim postawy, odpowiedniego ułożenia ciała, mimiki wiernie odtwarzali zatrzymaną na obrazie scenę. W tym widowisku, w którym ugrupowane na scenie, a następnie ożywiane obrazy „traktowane były nieomal jak dokumenty”¹⁴, widzieć można zarówno rodzaj sztuki dydaktycznej, której rewolucyjny potencjał odkrył potem Bertolt Brecht, jak i prototyp konserwujących obraz przeszłości i narodu współczesnych rekonstrukcji historycznych. Barbara Markiewicz zwraca uwagę, że w technice żywych obrazów oraz jej historii można również „rozpoznać ważny element kształtowania się podstawowej instytucji nowoczesnej demokracji, czyli sfery publicznej”¹⁵, co sprawia, że w badaniu istoty i funkcji żywych obrazów refleksji natury estetycznej musi zawsze towarzyszyć namysł z dziedziny filozofii politycznej. „Filozofia polityczna nie może zajmować się bowiem jedynie opisem politycznych ustrojów, instytucji czy struktur władzy. Musi także brać pod uwagę sposób, w jaki są one rozumiane. Oznacza to, że musi uwzględniać także sposób ich przedstawienia, a więc łączące się z nimi obrazy”¹⁶. Nie ulega wątpliwości, że żywe obrazy, bazujące na wspólnych dla danej społeczności wyobrażeniach, ujawniają potencjał translacji istniejących, społecznie usankcjonowanych powiązań między obrazami a pojęciami na związki politycznie pożądane, a tym samym na nowo modelujące sposób myślenia społeczeństwa. Z tej perspektywy najważniejsza staje się zatem rekonstrukcja konkretnych (żywych) obrazów w powiązaniu z określonymi pojęciami politycznymi po to, by odsłonić zmiany zachodzące w istniejących warunkach polityczno-historycznych zarówno w znaczeniach pojęć, jak i obrazów.

Żywe obrazy interesowały Wyspiańskiego niewątpliwie jako widowisko kulturowe, w którym społeczeństwo samo dla siebie podejmowało się inscenizacji starannie wyselekcjonowanych obrazów polskiej historii (Mickiewicz, Sienkiewicz, Grotter, Matejko), które poza obiegiem instytucji, poza państwem pozwalały na przetrwanie i utrwalanie kultury polskiej – nieustannie zagrożonej wykorzeniem i zniknięciem. Jednocześnie żywe obrazy fascynowały Wyspiańskiego jako intermedialna praktyka artystyczna, problematyzująca relację między sceną a obrazem, między akcją a jej przerwaniem, między ciałem działającym a ciałem unieruchomionym. Na modelu żywego obrazu oparta była już *Warszawianka*, w której autor próbował badać wyporność uczestnictwa widzów w zatrzymanej akcji dramatycznej, poddając tym

samym analizie sam czas (trwanie, historię) i przekonując, że nie jest on linearny, lecz jest aktualizowanym powtórzeniem. Już w tym wczesnym dramacie przeszłość pojawia się jako teraźniejszość w materialnej resztkę, pozostałości historii¹⁷ – pod postacią zakrwawionej wstążki, dzięki której w tłum unieruchomionych na scenie postaci wdziera się dynamika toczącego się w oddali pola bitwy. Jednak dopiero w późniejszej twórczości Wyspiańskiego – a zwłaszcza w *Wyzwoleniu* i *Akropolis* – żywe obrazy zyskały status przedmiotu badań, krytycznej refleksji historiozoficznej, w której obrazy historii najpierw podlegają rozbiorowi – dekonstrukcji, a następnie ponownemu konstruowaniu – rekonstrukcji. Ten podwójny ruch w procesie teoriopoznawczym pozwala Wyspiańskiemu na ukazanie *Geschichtsbilder* jako pozwalających na odczytanie dominującego w kulturze paradygmatu spojrzenia na wydarzenia historyczne, który często podlega politycznej instrumentalizacji w imię konkretnej polityki historycznej.

W twórczości Wyspiańskiego *Wyzwolenie* zajmuje miejsce szczególne w kontekście relacji między pamięcią a znikaniem, historią a teraźniejszością, obrazem a działaniem, materią teatru a ciałem. W tym bowiem dziele w sposób najbardziej kompleksowy Wyspiański zastosował rekonstrukcję „obrazów historii” (w tym również teatru) właśnie jako rodzaj działania teoriopoznawczego. Już sam tekst – choć formalnie przypomina trzyaktowy dramat – niewiele ma wspólnego z dziewiętnastowiecznym ujęciem literatury dramatycznej. Jest bowiem tekstem pisanym na scenę (a zatem „zawsze-powtórzonym”), podlegającym licznym przeobrażeniom pod wpływem jego realizacji i recepcji, którego nawet książkowe wydania stanowią – jak mówił Leon Schiller – „najkompletniejsze scenariusze dla tych, co umieją z nich czytać”¹⁸.

Co najistotniejsze jednak, genealogia tego tekstu związana jest z teatrem, a nie literaturą, z konkretnymi przedstawieniami rozumianymi jako wydarzenia z życia społecznego – prapremierą i recepcją *Wesela* Wyspiańskiego z 16 marca 1901 roku oraz *Dziadów* Mickiewicza w adaptacji i reżyserii Wyspiańskiego z 31 października 1901 roku. *Wyzwolenie*, którego akcja „dzieje się na scenie teatru krakowskiego”, rozpoczyna się przecież od odtworzenia sytuacji teatralnej sprzed roku, żywo obecnej w pamięci ówczesnych widzów. Na scenę wchodzi zatem nie tyle Konrad jako literacki (i mityczny) konstrukt, ile raczej aktor Andrzej Mielewski, grający Konrada w przepisanych i wystawionych przez Wyspiańskiego *Dziadach*. To teatralne powtórzenie było właściwie

najistotniejsze dla współczesnych odbiorców, którzy – choć chłodno przyjęli nowe dzieło Wyspiańskiego – to jednak z entuzjazmem odnosili się do „odtwórcy Gustawa-Konrada z *Dziadów*”,

który „przeistaczał się w drugi wieczór w Konrada z *Wyzwolenia*”¹⁹.

Na pamięci widzów jako świadków (niedawnego, minionego) wydarzenia zależało Wyspiańskiemu zresztą najbardziej. Przekonuje o tym cała struktura sztuki, która opiera się na grze między tym, co zobaczone i przeoczone, zapamiętane i zapomniane, a tym, co przywołane, powtórzone i odtworzone. Przebieg *Wyzwolenia* wypełnia (przerwane na czas aktu drugiego) widowisko *Polska współczesna*, które – będąc rekonstrukcją polskiego teatru narodowego, a zarazem spektaklu politycznego – stanowi właściwy *reenactment* w sztuce Wyspiańskiego. Niemniej zostaje on poprzedzony bardzo szczególnym procesem jego ustanawiania, przywoływania czy raczej reanimowania – przez pierwsze minuty przedstawienia mamy bowiem do czynienia z rodzajem próby do widowiska, z demonstracją sposobów i mechanizmów jego stwarzania, a raczej odtwarzania go na scenie o jakże dokładnych wymiarach: „[...] dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż / Przecież to miejsce dość obszerne, / by w nim myśl polską zamknąć już”²⁰. I dopiero dzięki temu zderzeniu czynienia i odtwarzania jesteśmy w stanie w pełni zrozumieć słowa Robespierre’a, że esencją politycznej rekonstrukcji jest „widowisko samych widzów”²¹. *Polska współczesna* jest przedstawieniem opartym na powtórzeniu gotowych schematów kulturowych (i teatralnych), słów, sytuacji, przedmiotów i postaci, zinternalizowanych i za każdym razem rewidowanych w ciałach widzów. Nie bez przyczyny Konrad-Mielewski już na początku mówi o sobie: „Tę ziemię ukochałem / szalem / i w żądzy palącej posiadam ciałem! – / Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu”²² (tymi słowami trawestuje zresztą Konrada z Wielkiej Improwizacji: „Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony; / Ciałem połąknąłem jej duszę”).

Zanim jednak Konrad podejmie się reinscenizacji widowiska narodowego, a właściwie zanim nawet pojawi się sam na scenie, widzowie skonfrontują się z obecnymi w przestrzeni teatru robotnikami. To od refleksji na temat ich statusu, pracy, warunków materialnych zaczyna się sztuka Wyspiańskiego.

Wielka scena otworem,
przestrzeń wokół ogromna;

jeszcze gazu i ramp nie świecono.
Kto ci ludzie pod ścianą?
Cóż tu czynić im dano?
Czy to rzesza biedaków bezdomna?
Głowy wsparli strudzone,
cóż ich twarze zmarszczone?
Przecież pracę ich dzienną płacono²³.

Ci – zawsze obecni i niezbędni, choć niewidoczni zwykle w teatrze – ludzie pracy zostają zatem najpierw ukazani w teatralnym stanie „zero”, poza jakąkolwiek sytuacją „jak gdyby”, i dopiero po pojawieniu się, a w zasadzie wobec myśli i dzieła Konrada stają się aktorami, grającymi wywodzącymi się z polskiego chłopstwa Robotników. Ta otwierająca *Wyzwolenie*, oparta na radykalnej redukcji teatralności sytuacja z r(R)obotnikami, odśłania właściwe dla Stanisława Wyspiańskiego rozumienie teatru – chciałoby się powiedzieć – „ubogiego” i aktora – „ogółoconego”, które to rozumienie determinuje, w moim przekonaniu, dalszy przebieg i wymowę dramatu. To od tej masy ludzkiej („Siła to wy”) Konrad zażąda przecież właściwego czynu – zdjęcia kajdan i przelania krwi poza sceną („Oto usiądźcie tam w kątach i uboczach, aż zawezwę was, abyście wystąpili z czynem”). Dlatego oparte na geście – który przeciwstawiony zostaje czynowi – widowisko *Polski współczesnej* rozegra się po odejściu r(R)obotników, którzy powrócą na scenę jako Chór dopiero wtedy, gdy Konrad zdemaskuje „jak-gdyby-rzeczywistość” teatru i pozostaną z nim, gdy ten będzie „sam już na wielkiej pustej scenie”. Mimo fizycznej nieobecności r(R)obotników podczas widowiska *Polska współczesna* to zasygnalizowana na początku spektaklu za sprawą ich ciał alienacja pracy w teatrze determinować będzie nierozwiązywalny w istocie konflikt między reżyserem i aktorami, odgrywającymi oparte na „udaniu” role, a Konradem, który uważa, że aktorstwo polega na rewolucyjnym czynie i rezygnacji z sytuacji „jak gdyby”. Właśnie dlatego *Polska współczesna*, rozumiana jako „rekonstrukcja obrazów historii”, staje się sposobem na to, by pokazać metateatralny i metapolityczny wymiar teatru, w którym aktorzy nie tyle odgrywają aktorów, ile raczej są aktorami w trakcie pracy („actors being actors working”)²⁴ i jako tacy ukazują się widzom *Wyzwolenia*.

Propozycja lektury *Wyzwolenia* pod kątem analizy praktyk rekonstrukcyjnych ma zatem na celu pokazanie, że dla Wyspiańskiego obnażenie mitu efemeryczności teatru nie oznaczało – jak chcieli romantycy, a potem ich spadkobiercy tacy jak Jerzy Grotowski – odzyskania teatru dla rytuału, lecz miało prowadzić do przywrócenia teatru – polityce. Dlatego Aktorowi-kurtyzanie Wyspiański przeciwstawił w *Wyzwoleniu* nie aktora-świętego, lecz aktora rewolucji. Takie ujęcie twórczości Wyspiańskiego pozwala dostrzec w nim na wskroś nowoczesnego artystę teatru, a zarazem filozofa nowoczesności, świadomego głębokiego związku, jaki łączy mit niepowtarzalności wydarzenia teatralnego z procesami produkcji ekonomicznej i technicznej reprodukcji. W ustanowieniu związku między ekonomią a kulturą to nie historia okazuje się kluczowa – nie chodzi bowiem, jak powiadał Walter Benjamin, o genezę ekonomiczną kultury, lecz o ukazanie „sposobu wyrażania się systemu ekonomicznego we właściwej mu kulturze”²⁵. Można zatem powiedzieć, że powstała już w 1902 roku rekonstrukcja teatralna Wyspiańskiego, ujawniająca w procesie ekonomicznym „naoczny prafenomen” wszelkich kolejnych przejawów życia (scenicznego), przyniosła te rozpoznania, które Benjamin podsumował w swoim bodaj najsłynniejszym artykule z 1936 roku *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*:

[...] techniczna reprodukcja dzieła sztuki po raz pierwszy w dziejach świata emancypuje je z pasożytniczego bytu w rytuale. Reprodukowane dzieło sztuki w coraz większym stopniu staje się reprodukcją dzieła sztuki już w swym założeniu obliczonego na możliwość reprodukcji. [...] Lecz z chwilą gdy kryterium autentyczności produkcji artystycznej zawodzi, funkcja sztuki ulega przeobrażeniu. W miejsce oparcia w oryginale znajduje oparcie w innej praktyce, a mianowicie – w polityce (podkr. D.S.)²⁶.

To przekonanie najpełniej wyraża w *Wyzwoleniu* postać Starego Aktora, który efemeryczność teatru niezwykle przewrotnie przeciwstawia trwałości rewolucji i istotności polityki:

„Mój synu” – mówi matka – „ho, to twój ojciec z bronią walczył za świętość naszą i zdobył się na czyn...”

„(Legł w sześćdziesiątym trzecim; dziś zapomniany grób).

„nikt wieńców mu nie dawał, nie rzucił kwiatu, świec...”

Mój ojciec był bohater, a ja to jestem nic²⁷.

Efemeryczność w teatrze zyskuje w tej perspektywie szczególny wydźwięk, jakże odmienny od „twardych” ujęć teatrologicznych, podkreślających istotową nietrwałość wydarzenia teatralnego w czasie i przestrzeni. U Wyspiańskiego nie znaczy ona wcale ontologicznej kruchości i nostalgicznej przemijalności teatru (wydarzenia), lecz przeciwnie – mierność i złudność opartego na logice konsumpcji wizerunku społecznego oraz związanego z nim (pozornie tylko) trwałego uznania:

Sława artystów! Nie dziwne mi wieńce.
Miałem ich pełne dwie, o te dwie pełne ręce,
gdy mój świeciłem dzień trzydziestu lat na scenie.
Oklaski miałem ich, uznanie i znaczenie.
Efemeryczne to, przez jeden wieczór lamp,
a gaśnie, gdy pogasną skręcone rzędy ramp²⁸.

Wyspiański, pozwalając w swej twórczości – podobnie jak Benjamin – rozpadać się historii na obrazy, a nie na narracje, pokazuje, że prawda historyczna wyłania się z kolizji naszej teraźniejszości z wydarzeniami, które wprowadzie minęły, ale które stają się czytelne dopiero w rozbłyskującym tu i teraz obrazie²⁹. W uprawianej w teatrze historiozofii Stanisław Wyspiański rozbudzał nieuświadomioną jeszcze wiedzę o przeszłości – „rozpuszczał”, jakby powiedział Benjamin, „mitologię w sferze historii” i próbował odnaleźć „konstelację przebudzenia”³⁰, której podstawą byłby nie postęp, lecz aktualizacja ciała rewolucyjnego. Benjamin przekonywał, że pierwszym etapem takiej drogi miałoby być przejęcie przez historyka zasady montażu, czyli „wznoszenia wielkich konstrukcji z najdrobniejszych, powykrawianych wyraziście i czysto elementów budowlanych”³¹. Chodziłoby zatem o to, by zerwać z naturalizmem historycznym, a w zamian za to uchwycić konstrukcję historii poprzez montaż jej odpadków: „Tylko łachmany i odpadki, ale nie po to, by je zinwentaryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób – wykorzystując je”³². Ponadto montaż ten nigdy nie jest ukryty, zamaskowany, lecz wręcz przeciwnie – na wzór krytycznego teatru epickiego Bertolta Brechta – powinien służyć rozdzielaniu gestów i rozrywaniu lepkości obrazów³³.

W twórczości Wyspiańskiego wyrazisty przykład tak rozumianej historiografii przynosi *Akropolis*, będące zarazem rekonstrukcją i montażem pozostałości historii. Dramat ten, jak pamiętamy, powstał jako reakcja na przeprowadzaną w latach 1895–1901 akcję odnawiania katedry wawelskiej. Jeszcze na etapie przygotowań,

Wyspiański z pełnym zaangażowaniem i skrupulatnością sam podjął się zresztą utrwalania na szkicach zabytkowych szczegółów, traktując własne rysunki jako punkt odniesienia w pracy przyszłych restauratorów³⁴.

Jednocześnie, kiedy już przywracano Wawel życiu i narodowi, pilnie śledził przebieg dyskusji zarówno nad kształtem polskiego Akropolu, jak i przydatnością społeczną (oraz symboliczną) poszczególnych elementów budowlanych katedry. Wyspiański – konsekwentnie dostrzegając to,

co przeoczone i marginalizowane – uczynił bohaterami

Akropolis reprezentantów tych dzieł, które w trakcie narodowej rekonstrukcji katedry wawelskiej zostały wyrugowane z archiwum pamięci i historii. „Wszystkie atakowane w wypowiedziach prasowych, a także wyrzucane, przestawiane i niszczone przy pracach restauracyjnych dzieła sztuki stały się pierwowzorami postaci dramatu Wyspiańskiego”³⁵ – przypomina o iście politycznej metodzie odzyskiwania pozostałości historii Ewa Miodońska-Brookes. Usunięte z archiwum kultury polskiej rzeźby otrzymują w dramacie Wyspiańskiego drugie czy też podwójnie drugie życie: osobiście głęboko związany ze sztuką i architekturą Wawelu twórca³⁶ nie tylko przywraca im materialną obecność, wprowadzając na scenę, ale też ożywiając je, dając im energię do działania, witalność i siłę cielesną. Dzięki temu Wawel, który od dawna był już tylko – jak słusznie zauważa Leszek Kolankiewicz – „martwym obiektem kultu, pamiątką i dokumentem”, odsłania swą „utajoną strukturę dramatyczną”³⁷. W ten sposób *Akropolis* staje się zapisaną w dramacie rekonstrukcją filozofii teatru, opartą na badaniu granicy między życiem i śmiercią, materią organiczną i nieorganiczną, człowiekiem i przedmiotem, wreszcie wydarzeniem i jego dokumentacją. Wyspiański sugeruje tym samym możliwość całkowitego oderwania się kopii od oryginału, a także odnalezienia w powtórzeniu – życia suwerennego i autonomicznego wobec pierwotnego wydarzenia.

Być może właśnie dlatego dopiero dokonany w 2004 roku przez nowojorską The Wooster Group *reenactment Akropolis* Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny z 1962 roku mógł odsłonić podstawową w moim przekonaniu dla teatru Wyspiańskiego ideę ciała-archiwum. W efekcie rekonstrukcji przedstawienia przeprowadzonej nie za sprawą cielesno-duchowej reminiscencji źródeł, czego



Scott Shepherd w *Hamlecie* w inscenizacji The Wooster Group na tle projekcji adaptacji filmowej Johna Gielguda z 1964 roku z Richardem Burtonem w roli głównej. Za: „The Guardian”

domagał się w swej koncepcji ciała-pamięci Grotowski, lecz naiwnie mimetycznego odtworzenia gestów na podstawie szeregu materiałów audiowizualnych³⁸ twórcom nowojorskim udało się dotrzeć do rozumienia przez Wyspiańskiego historii jako montażu jej odpadków. Świetnie to zauważył Leszek Kolankiewicz, pisząc w artykule o „kłęczu *Akropolis*”:

[Kiedy] aktorzy The Wooster Group zabierają się do imitowania aktorów Teatru Laboratorium występujących w *Akropolis* – a robią to z wielkim kunsztem – ich kopia obejmuje tylko to, co zmieściło się w kadrze kamery: jeśli były to tylko głowy i ramiona, to powtarzają jedynie układ i ruch głów i ramion – siedząc na krzesłach, bo naśladowanie nie włącza nóg, skoro nie zachował się obraz³⁹.

Wyspiański był przekonany o cielesnym i czynnym charakterze związku człowieka z rzeczami, a także o autonomicznej mocy rzeczy do przechowywania pamięci. „Tu i teraz” teatru nie było dlań zagrożone znikaniem – teraźniejszość rozumiał bowiem jako materialny zapis przeszłości. Jako malarz natomiast zdawał sobie sprawę, że istnieje fundamentalna relacja między materią a percepcją, że, jak powiedziałby Henri Bergson, to rzeczy działają w nas, gdyż jesteśmy częścią tego, co postrzegamy: „moje ciało, w całości materialnego świata, jest obrazem, który działa jak inne obrazy, przyjmując i odsyłając ruch”⁴⁰, zaś ruchy mojego ciała „zależą od natury i położenia przedmiotów”⁴¹. Z tej perspektywy, rekonstrukcja okazuje się nie tyle świadomym przypominaniem, lecz przede wszystkim reagowaniem na instrukcje, jakich dostarczają nam inne ciała – i rzeczy⁴².

Przyjęcie optyki rekonstrukcyjnej w badaniu twórczości teatralnej Stanisława Wyspiańskiego pozwala dostrzec w nim twórcę nie tylko teatru nowoczesnego, ale przede wszystkim nowoczesnej historiografii teatralnej, opartej na złożonej relacji ciała i obrazu, wydarzenia i jego dokumentacji. Zmusza również do rewizji historii dziewiętnastowiecznego teatru polskiego i zachęca do przełamania schematu mówienia o nim jako teatrze opartym wyłącznie na dramacie (tradycyjne ujęcia logocentryczne) bądź jako jednym z wielu innych widowisk kulturowych, w których manifestuje się kultura polska. Wyspiański oglądany z perspektywy praktyk rekonstrukcyjnych nie jest

Przygotowania Wooster Group do
rekonstrukcji *Akropolis*. Za: The
Wooster Group @ Vimeo.com

realizatorem, odnowicielem, względnie dekonstruktozem stworzonego przez wielką literaturę romantyczną paradygmatu polskiego teatru narodowego. A przynajmniej nie jest nim tylko i wyłącznie. Okazuje się raczej rekonstruktozem dziewiętnastowiecznych obrazów historii, współtworzących paradygmat kultury polskiej również w wieku XX. Być może zatem jest Stanisław Wyspiański twórcą „antropologii rekonstrukcji” – nowoczesnej dziedziny humanistyki, która w kulturze zachodniej wyrosła na ruinach Wielkiej Wojny⁴³, i w której dominujące stały się kategorie fragmentu, resztki, pozostałości i zapośredniczenia, jako jedynych możliwych form doświadczania rzeczywistości i historii.

Nic zatem dziwnego, że to dopiero w inscenizacji *Wyzwolenia* z 1916 roku dostrzeżono, że autor tego dramatu jest w istocie „historiozofem wypowiadającym się w poezji”⁴⁴. Kontekst wojny doprowadził również do innego spojrzenia na hierarchię utworów Wyspiańskiego – na kluczowe dzieło wyrosło bowiem *Wyzwolenie*, uznawane dotąd za tekst „drugorzędny”.

Wyzwolenie jest jedną z najponętniejszych sztuk dla poznania narodowej ideologii Wyspiańskiego. [...] Dramat *Wyzwolenia* postawiony jest jakby za jakimś szkłem, możemy go widzieć, nie możemy go dotknąć nerwem naszej wrażliwości. Gdy w *Weselu* za bohaterów mamy żywych ludzi, w których zamknął się ból, wstyd, rozpacz, rezygnacja polska – tutaj bohaterami są pozabiologiczne kategorie: poezja, polityka, ospałość, żądza czynu, które wzięły na siebie postać ludzką [...]”⁴⁵.

W tych słowach w „Kurierze Poznańskim” z 27 kwietnia 1916 roku formułował swą przenikliwą myśl

Adam Grzymała-Siedlecki w sąsiadującej z listami polskich żołnierzy służących w armii pruskiej relacji z Teatru Polskiego, który znajdował się wówczas w okupowanej przez Niemców Warszawie.

Artykuł jest wynikiem prac w projekcie „Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy” realizowanym w Instytucie Kultury Polskiej UW pod kierunkiem Iwony Kurz, finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki (DEC-2012/05/B/HS2/03985).

Przypisy

- 1 Cyt. za: Maria Barbara Stykowa, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 43.
- 2 Szczegółowo pisze o tym Maria Barbara Stykowa. Ibidem, s. 59–60.
- 3 Jacques Rancière, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 47.
- 4 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 38.
- 5 Zob. Jacques Rancière, *Widz wyemacypowany*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 316.
- 6 Zob. Jacques Rancière, *Geschichtsbilder*, przeł. R. Voullié, Merve Verlag, Berlin 2013.
- 7 Jan Nowakowski, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Warszawianka ; Lelewel ; Noc listopadowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967, s. LIV.
- 8 Dla porównania warto przypomnieć przekład Józefa Paszkowskiego, z którego korzystał Wyspiański, oraz współczesny – Stanisława Barańczaka. U Paszkowskiego: „Żegnam cię, żegnam cię; pamiętaj o mnie. / Znika”. U Barańczaka: „Żegnaj mi, żegnaj. I pamiętaj o mnie / Znika”.
- 9 Zob. Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, s. 64–160.
- 10 Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, w: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 30.
- 11 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 62.
- 12 Ibidem.

- 13 Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Universitas, Kraków 2007, s. 13. Jako klasyczny przykład manifestacji świadomości narodowej końca wieku Piotr Piotrowski interpretuje obraz Jacka Malczewskiego *Melancholia*.
- 14 Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995, s. 292.
- 15 Barbara Markiewicz, *Żywe obrazy. O kształtowaniu pojęć poprzez ich przedstawienie*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 11.
- 16 Ibidem, s. 13.
- 17 Zob. Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011, s. 37: “As past and yet present in varied remains”.
- 18 Leon Schiller, *Wyspiański w literaturach zachodnioeuropejskich*, w: idem, *Na progu nowego teatru*, PIW, Warszawa, 1978.
- 19 Stanisław Dąbrowski, *Sceniczne dzieje Wyzwolenia*, w: *Wyspiański i teatr: 1907–1957*, red. A. Woycicki, Państwowy Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków 1957, s. 107.
- 20 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 11.
- 21 Zob. Daniel Gerould, *Historical Simulation and Popular Entertainment*, „The Drama Review” 1989, t. 33, nr 2, s. 163.
- 22 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 5.
- 23 Ibidem, s. 11.
- 24 Por. Rebecca Schneider, *Performing Remains...*, s. 114.
- 25 Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 505.
- 26 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 211–212.

- 27 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 197.
- 28 Ibidem.
- 29 Zob. uwagi na temat obrazu dialektycznego np. w: Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012, s. 515.
- 30 Walter Benjamin, *Pasaże...*, s. 503.
- 31 Ibidem, s. 506.
- 32 Ibidem.
- 33 Zob. Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011. Zob. również uwagi Grzegorza Niziołka, w: idem, *Polski teatr Zagłady*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 421.
- 34 Zob. Maria Prussak, *Pieśń Wawelu*, w: eadem, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005, s. 101.
- 35 Ewa Miodońska-Brookes, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. XVII. Wśród tych odrzuconych dzieł znalazły się: „alegoryczne postacie z monumentu Sołtyka przekształcone zostają w Klio, Pannę i Czas w akcie I, postać kobieca z przeniesionego i zniszczonego przy tym pomnika Skotnickiego, potępione za stylizację antykizującą postacie z nagrobka Ankwicza – Niewiasta i Amor, pomnik Włodzimierza Potockiego (wyrzucony z pierwotnego miejsca, przeleżał 3 lata w pace, zanim ustawiono go w kaplicy królowej Zofii), postacie z gobelinów trojańskich i Jakubowych oddanych do muzeum diecezjalnego, wreszcie bardzo krytykowany posąg Dawida, z którego zrodził się Harfiasz.
- 36 Maria Prussak przypomina o wpływie katedry wawelskiej na większość utworów Wyspiańskiego – „od debiutanckiej legendy po nieukończonego, pisanego na łożu śmierci Zygmunta Augusta”. Zob. Maria Prussak, *Pieśń Wawelu...*, s. 100.
- 37 Leszek Kolankiewicz, *Kłucze „Akropolis”*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 124.

- 38 Materiały te obejmowały rejestrację telewizyjną MacTaggarta z 1968 roku, ćwiczenia z prób do spektaklu, a także zrobione w ukryciu nagranie rozmowy ze Stefą Gardecką, dawną sekretarką Teatru Laboratorium.
- 39 Leszek Kolankiewicz, *Kłącze „Akropolis”...*, s. 122.
- 40 Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R. J. Weksler-Waszkineł, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 17.
- 41 Ibidem, s. 18.
- 42 Zob. Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 181–183.
- 43 Tezę o związkach doświadczenia wojny z narodzinami filozofii fragmentu przedstawiła Marta Leśniakowska w referacie *Doświadczenie wojny. Antropologia rekonstrukcji*, zaprezentowanym podczas konferencji „I wojna światowa – wpływ na sztukę i nauki humanistyczne. Bilans w stulecie wybuchu” 14 października 2014 roku w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Autorka użyła w nim pojęcia antropologii rekonstrukcji przede wszystkim w kontekście ciała protetycznego omawianego na podstawie materiałów wizualnych – fotografii i filmu. Zaproponowana przeze mnie perspektywa badawcza, którą nazywam „antropologią rekonstrukcji”, została niezależnie wypracowana na gruncie refleksji teoretyczno-teatralnej.
- 44 Adam Grzymała-Siedlecki, *„Wyzwolenie” na scenie warszawskiej*, „Kurier Poznański” z 27 kwietnia 1916, dodatek.
- 45 Ibidem.